

“Éxodo”, de Federico Polleri, notable expresión del nuevo teatro documental argentino contra los mandatos de la masculinidad

Jorge Dubatti¹

Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad, dramaturgia y dirección de Federico Polleri.

Elenco: Santiago Maisonnave, Gonzalo Brescó Churio, Pablo Guzzo, Alejandro Arcuri, Martín Cittadino, Gabriel Celaya y Federico Polleri.

Coreografías y asistencia de dirección: Paola Belfiore.

Fotografía: Romina Elvira. Realizaciones escenográficas: Juan Ignacio Echeverría.

Operación técnica: Leonardo De Souza. Diseño gráfico: Martín Gorricho.

Sala: Club de Teatro, Rivadavia 3422, Mar del Plata. Se estrenó el 7 de diciembre de 2019.

Entre los estrenos teatrales más destacables del verano 2019-2020 en Mar del Plata, en el circuito de producción

independiente, sobresale *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad*, de Federico Polleri.

Como en *Ensayo sobre el miedo* (2018), su creación anterior, que comentamos en esta misma revista (Dubatti, 2019a), en *Éxodo* Polleri vuelve a escribir y dirigir, modalidad de teatrista que, si bien ya tenía antecedentes en la historia del teatro argentino, se acentúa a partir de los años noventa y hoy está plenamente vigente por la cada vez más marcada diferencia automodélica de las micropoéticas.²

Más allá de la coincidencia en el término “ensayo” (que connota el interés constante de Polleri por la observación social, la investigación periodística y la documentación a través del procesamiento de lecturas especializadas provenientes de diversas disciplinas científicas), *Éxodo* suma

¹ Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Regular de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Entre sus libros: *Filosofía del Teatro I, II y III*; *Cien años de teatro argentino*; *Introducción a los estudios teatrales*. Realiza crítica teatral desde 1989 en diferentes medios: radio, gráfica y televisión. Mail de contacto: jorgeadubatti@hotmail.com

² A partir del desplazamiento de lo particular a lo abstracto, distinguimos cuatro tipos básicos de

poéticas: las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la *poesis* considerada en su manifestación concreta individual, de acuerdo con la Filosofía Analítica, Strawson 1989); las macropoéticas o poéticas de conjuntos o grupos concretos (integrados por dos o más individuos poéticos); las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos teóricos, lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética o una macropoética concretas; las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas). Para un desarrollo más amplio, véanse Dubatti 2012: 127-142. Si los últimos cuarenta años de teatro argentino han marcado una profundización e irradiación de lo micropoético, resulta comprensible que el mismo dramaturgo (gestor de su universo micro) sea su propio director.

algunas otras novedades: Polleri escribe-dirige-actúa, se mete de lleno en un tema de absoluta vigencia en la sociedad contemporánea: el género, en particular desde el punto de vista de los “varones”, y lo hace por fuera de su grupo de pertenencia, La Rosa de Cobre.

Pero acaso la novedad más relevante que trae *Éxodo* a la trayectoria de Polleri³ es su investigación en la poética del nuevo teatro documental (siguiendo la terminología de Paola Hernández, 2019), fascinante forma de teatro liminal ampliamente practicada en el mundo contemporáneo, especialmente en Latinoamérica.

Seis actores/*performers*: Santiago Maisonnave, Gonzalo Brescó Churio, Pablo Guzzo, Alejandro Arcuri, Martín Cittadino, Gabriel Celaya; siete, en realidad, si se incluye al mismo Federico Polleri, reflexionan sobre su(s) masculinidad(es) (a la par en singular y en plural, por la contundente unidad y la abierta diversidad de manifestaciones) a través de un potente y heteróclito testimonio polifónico. Polleri se sale del perímetro ya conocido de su teatro dramático y se aventura, con notables resultados, en los territorios de lo no-dramático, en las “poéticas de lo real”. A partir de las acciones escénicas del elenco, en interacción con proyecciones, citas bibliográficas, fotografías y objetos personales, canciones y coreografías, e incluso un desnudo colectivo, *Éxodo* tensiona los campos de la *poiesis* metafórica y la vida real, de la no-ficción y la ficción, del testimonio y la invención de mundos imaginarios, de la composición de personaje y la performatividad, de la

autobiografía y la autoficción. Finalmente, todo es *poiesis* (construcción, artificio escénico), por el principio de *poietización* al que nada puede escapar: todo se transforma en *poiesis*, es decir, todo lo que el teatro toca se transforma en teatro, por menos ficcionales que sean sus materiales de representación. Lo autobiográfico deviene en ribetes autoficcionales, y lo no-dramático se transforma en metáfora dramática, aunque no lo quieran ni los artistas ni los espectadores ni los teóricos (que deberían, estos últimos, más de uno, revisar sus afirmaciones al respecto).



Fotografía: Hebe Amancay Rinaldi

Esta magnífica obra es resultado de un proceso de investigación de aproximadamente un año, iniciado en 2018. En la gacetilla de difusión del estreno, distribuida en noviembre-diciembre de 2019, Polleri asegura que “conformamos un dispositivo grupal que nos permitió compartir nuestras historias personales, reflexionar sobre la manera en que habitamos nuestro género, y a la vez identificar mandatos, privilegios y padecimientos comunes”.⁴ Con respecto al proceso, es relevante la publicación de un artículo de Polleri, “Masculinidades en

³ Al respecto puede verse nuestra introducción (Dubatti, 2019b) a su libro de textos dramáticos (Polleri, 2019a).

⁴ Disponible en nuestro archivo.

disputa. Una aproximación desde el teatro documental”, en la revista *Conjunto*, transcripción de la conferencia que dio el 17 de abril de 2019 en el marco de la *XIII Bienal de Arte de La Habana* (Polleri, 2019b).⁵ Algunas de las preguntas que estimularon la producción de materiales entre los actores a partir de su auto observación individual y grupal fueron: cómo fue que llegaron a ser varones y quiénes aportaron para lograrlo; cuáles fueron los *tributos* de masculinidad que tuvieron que ofrecer para ingresar en la *cofradía masculina*, y cuáles para revalidar su pertenencia a ella; cómo estaban presentes en sus historias personales temas como la violencia, la sexualidad, los privilegios, el amor romántico, las asimetrías en las parejas, entre otros. Es fascinante leer los “Primeros resultados” de aquellos diálogos (2019b: 32-33) y sugerimos a las/los lectores de esta reseña que no dejen de consultarlos.

Polleri grabó “cerca de cuarenta horas de relatos” (2019b: 34) y terminó de elaborar el material de los testimonios durante una residencia de creación artística en Cuba en la mencionada bienal cubana. En una entrevista que realizamos en marzo de 2020, el dramaturgo-director-actor explicó sobre el origen de *Éxodo*:

Éxodo nace de la interpelación de una mujer. Yo estaba trabajando en una adaptación de *Fuenteovejuna*, y en un momento me vi tentado – por el contexto, claro– a trabajar sobre una subtrama que propone Lope de Vega y en la que, creo, se ha reparado poco. Las mujeres del pueblo –en explícita tensión con la voluntad de los hombres– se auto-

organizan para participar del ajusticiamiento del Comendador. Me parecía interesante poner el foco en estas mujeres, en su deseo de ser parte del acto de justicia contra su abusador, y en su participación en esa acción de resistencia y liberación. Cuando compartí esta idea con quien era mi pareja en ese momento, me dijo algo que me resultó, en cierto modo, revelador: “La idea está bien, pero ¿no sería mejor problematizar el rol de los hombres? Porque de la liberación de las mujeres ya nos estamos ocupando nosotras”. Al principio me resistí a entender lo que me estaba planteando, pero después pude reconocer que tenía razón. Y que, para los hombres en general y los artistas en particular, ponernos bajo la lupa nos resulta un tanto incómodo. Finalmente, decidí montarme en esa incomodidad y ver hacia dónde me llevaba. Así nació el proyecto *Éxodo*, que empezó con el llamado a seis actores para proponerles que nos juntásemos, de forma más o menos regular, a conversar sobre nuestras masculinidades. Todavía no sabía si eso iba a terminar en una obra de teatro o no, y así se los manifesté. Ellos igual aceptaron la invitación. Nos juntamos durante un año, a cenar y conversar. Grabé esos encuentros, tomé notas, reuní fotografías y videos de archivos personales de cada uno. Con esos insumos, me fui a Cuba, seleccionado en una residencia de

⁵ Se puede bajar gratuitamente de la dirección <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>

creación para artistas internacionales, en el marco de la *XIII Bienal de Arte de La Habana*. Fue casi un mes de trabajo, en el que pude delinear la estructura dramática y escribir gran parte del texto, que terminó siendo – porque así me lo sugería el mismo proyecto– una obra de teatro documental.

En la apertura del texto dramático Polleri explicita el objetivo de la pieza: desplegar el análisis de “una realidad que me era mucho más cercana, y – llamativamente– mucho menos explorada: la de los hombres en el orden patriarcal. Esto es (y en ese momento me sonó horrible): la realidad del bando opresor. Es decir, la realidad de mi bando” (2019c: 1).⁶ Poco después Federico sintetiza: “Esta es una obra de un grupo de hombres que se preguntó qué es ser hombres. Los hombres se juntaron a preguntarse esto durante un año. Los hombres se sintieron incómodos y en ocasiones contaron cosas que nunca antes habían contado. Los hombres no llegaron a ninguna conclusión. Esto no es una obra de teatro” (2019c: 2).⁷



Actor: Martín Cittadino. Fotografía: Hebe Amancay Rinaldi.

De esta manera el espectáculo cumple con lo anunciado en el artículo anterior al estreno: “Mi hipótesis es que contar la historia de cualquier hombre es asomarse de manera reveladora a la violenta tensión vital que supone ceñirse al mandato de masculinidad. Una tensión que coloca al hombre en un doble rol: el de opresor y víctima” (2019b: 30). Un párrafo de cierre del artículo de *Conjunto* expresa el superobjetivo de la obra de Polleri:

El desafío de este proyecto, entonces, es encontrar una manera en que los hombres podamos entrar –en este caso, a través del teatro– en las luchas contra el patriarcado. Pero no *por las mujeres*, ni para ser nosotros quienes las liberen del orden patriarcal. Sino *por nosotros*, para liberarnos del *mandato de masculinidad*, para sacarnos de encima ese lastre que tiene consecuencias nefastas para nosotros y, por consecuencia, para nuestro entorno. Estoy convencido, además, de que sin mandato de

⁶ Nuestro agradecimiento a Federico Polleri por facilitarnos el texto dramático inédito.

⁷ En su artículo de *Conjunto* Polleri comenta que, por dicha incomodidad, uno de los siete actores

convocados originariamente “se negó, argumentando que le daba pudor” (2019b: 31), y se fue del grupo.

masculinidad no habría violencia de género. Por eso es tan necesario y urgente un “Éxodo”. (2019b: 34)

Conclusión de esta “deconstrucción de nuestras masculinidades” (2019b: 31), la heterogeneidad de materiales convocados por la trama de *Éxodo* se unifica orgánicamente al servicio de esa “hipótesis”, que finalmente constituirá la tesis del texto, ampliamente demostrada, sustentada y de fuerte pregnancia en el espectador. Polleri afirma la recurrencia de un teatro político afirmativo, teatro de exposición de ideas, que muestra el camino a seguir que cree más conveniente para la sociedad. Lo hace observando el mundo social y documentándose, a la manera del drama moderno (iniciado en el siglo XIX pero nunca interrumpido, con vasta tradición renovadora en los siglos XX y XXI), sin duda un modelo teatral del que, a pesar de la liminalidad experimental, no quiere alejarse del todo, y a cuya renovación y resignificación contemporánea quiere contribuir, consciente de su relevancia política: un nuevo formato para el teatro de ideas. Tal vez Polleri nos está indicando que la necesaria potencia política del viejo drama moderno hoy está presente, *mutatis mutandis*, en el nuevo teatro documental y su experimentación liminal. Lo que en 1879 impactó políticamente la forma de *Una casa de muñecas*, o en 1947 *Todos eran mis hijos*, en 2019-2020 le corresponde en el siglo XXI a las nuevas teatralidades.

Esa documentación por lecturas está probada en el proceso de *Éxodo*: Polleri trabajó además con bibliografía feminista para desentrañar su visión del “hombre”, entre otras *Teoría King Kong*

de Virginie Despentes, explícitamente citada en el texto espectacular por el mismo Federico:

(Lee) *Ficción de un grupo de hombres que planifican y preparan la caza de King Kong. (a público.)* King Kong es Virginie Despentes (pronuncia: “*Virgini Depánt*”), o como la llamamos acá, Virginia Despentes, la autora del libro *Teoría King Kong*. Una mujer que fue *punk*. Después la violaron haciendo dedo. Después volvió a hacer dedo. Después volvió a ser *punk*. Después fue trabajadora sexual y le cobró a miles de hombres una indemnización en cuotas por su violación. Después escribió una novela, después dirigió una película, después escribió *Teoría King Kong*. La idea de la obra, entonces, en aquel momento, era así: (*vuelve a leer.*) *El grupo de hombres quiere disciplinarla. Normalizarla. King Kong es la mujer que se sale del guión. La vuelta al guión es a través de la violencia. Buscan a Despentes para aplicarle una violación correctiva. Sale un grupo y vuelve diciendo que la violó, pero luego reconocen que no la encontraron. Que violaron a otra. Así, toda violación se presentaría como un intento frustrado de violar a Virginia Despentes. A King Kong. Sería un intento moralizante universal, dirigido a todas las mujeres King Kong del mundo. Pero también algo mucho más elemental: un intento desesperado de ganarse la entrada a la cofradía masculina.* (2019c: 16)

O casi en el cierre de la obra, en el “Capítulo Final. El Éxodo”:

FEDERICO: Palabras textuales de King Kong.

FEDERICO se golpea el pecho generando un pulso regular. Mientras, lee la cita de Despentés a gran velocidad. Mientras, los demás hacen acciones individuales: SANTIAGO boxea con su sombra, GABRIEL toma cocaína, PABLO fuma un cigarrillo con el sombrero de vaquero puesto, a lo Marlboro, ALEJANDRO tiene sexo con el aire, MARTIN repite la coreo que acompañó la escena del abuso, GONZALO pinta un pene gigante con una espuma en el piso de todo el escenario. (2019c: 20)

En la entrevista antes referida, le preguntamos a Polleri por detalles del proceso, y eligió decirnos lo siguiente:

Lo que más destaque fue el dispositivo que pudimos crear para generar los insumos de la obra. Un punto de partida que yo nunca había experimentado para la creación. Esto es: creamos un "círculo" de varones. Una experiencia aprendida de la tradición de las mujeres del movimiento feminista (sus círculos de autoconciencia). Este espacio fue muy interesante, no sólo para los fines artísticos (para lo que fue crucial), sino también en su impacto subjetivo, es decir, para la vida de quienes integramos el grupo/elenco. Fueron horas y horas de charlas sobre nuestras biografías.

Buscamos rastrear los modos en que se fueron configurando nuestras masculinidades. Trabajamos sobre temas muy diversos: Privilegios, Violencia, Sexualidad, Amor, Pareja, Familia, Paternidad, Trabajo, Tributos, Poder, Fragilidad, etc. Y nos nutrimos de literatura feminista que nos aportó muchísimo: Simone de Beauvoir, Virginia Despentés, Rita Segato, Marcela Lagarde, entre muchas otras. Una vez generados los insumos, el trabajo mío fue el de un montajista: elegir y editar las historias, reescribir algunos relatos, construir una estructura que los sostenga y darles una "costura" que permitiera que todos los testimonios funcionen como una sola voz coral, capaz de poner sobre la mesa un mosaico que nos hable y nos permita problematizar los mandatos de masculinidad.

Justamente otras de las fuentes de documentación fue Rita Laura Segato, de quien Polleri cita en su artículo de Conjunto (2019b: 34) un fragmento de *Contrapedagogías de la crueldad*:

La primera víctima del mandato de masculinidad son los hombres: obligados a curvarse al pacto corporativo y a obedecer sus reglas y jerarquías desde que ingresan a la vida en sociedad. Es la familia la que los prepara para esto. La iniciación a la masculinidad es un tránsito violentísimo. Esa violencia va más tarde a reverter al mundo. Muchos hombres hoy se están retirando del pacto corporativo, marcando un camino que va a

transformar la sociedad. Lo hacen por sí, en primer lugar. No por nosotras. Y así debe ser. (Segato, 2018: 16)

Hay que resaltar, de la síntesis inicial, la oposición deliberada “Esta es una obra [...] Esto no es una obra de teatro” (2019b: 2). Justamente las poéticas liminales son aquellas que nos llevan a preguntarnos: ¿es esto teatro? Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción; cuerpo natural / cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado / enunciación, constructo poético / construcción poética); representación / no-representación; presencia / ausencia; teatro / otras artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático / no-dramático. En su artículo de la revista *Conjunto* (insistimos) anterior al estreno, Polleri recurre a los términos “biodrama” y “teatro documental”, cuya estructura anfibia (bio/drama, teatro/documento) explicita esa tensión liminal. Pero esto, que quede claro, no es sólo propio del teatro liminal, sino que está presente, de diversas maneras, con diferentes combinatorias e intensificaciones, en todo el teatro, y en toda la historia del teatro (Dubatti, 2016). El teatro liminal es un teatro fronterizo con el no-teatro, diverso al teatro formalmente convencionalizado por la Modernidad, que pone en primer plano cinco ejes: revelación del convivio, convención consciente, hibridez, no-ficción, capacidad de absorción de materiales no teatrales, por oposición al drama absoluto (teorizado por Peter Szondi a partir de Hegel). Puesto a definir

el principal procedimiento que estructura *Éxodo*, Polleri afirma:

Entiendo que lo que sostiene estructuralmente la obra es su carácter documental, ese pacto que hacemos con los espectadores de que lo que van a escuchar son testimonios reales: un teatro de no-ficción. Por otra parte, un principio clave del proyecto, fue que nuestra brújula iba a ser la incomodidad; y fuimos en búsqueda de ella. En primer lugar, de la nuestra, porque sabíamos que cuando los hombres trabajamos estos temas hay un riesgo grande de caer en la pose. Nuestra fórmula para evitarlo fue estar atentos a que la obra no nos quede cómoda. Y comprobamos que cuanto más incómoda era la búsqueda, más profundidad aparecía, así que seguíamos por ahí. Lo interesante fue que esta incomodidad terminó operando también hacia afuera: la obra resulta incómoda para los/as espectadores/as. Y esto es muy potente, porque provoca y sacude y nos pone a pensar desde un lugar extraño, desautomatizado, incómodo, lo que resulta muy productivo en términos políticos y subjetivos.



Actor: Gonzalo Brescó. Fotografía: Hebe Amancay Rinaldi.

Más allá de su voluntad testimonial, sucede con *Éxodo* lo que con todo el teatro liminal: la *poiesis* todo lo transforma en *poiesis*, y la construcción escénica genera una *autopoiesis* que el artista no puede controlar ni reprimir. Así, Polleri juega voluntaria o involuntariamente con el borramiento de las fronteras entre verdad existencial y verosimilitud poética, y el espectador deberá poner en suspenso, todo el tiempo del acontecimiento teatral, la resolución del estatus ontológico de lo que se refiere: nunca sabremos del todo dónde empieza la vida y dónde la construcción espectacular. A diferencia de la vida cotidiana, *Éxodo* es mucho más que una suma de testimonios y confesiones: propone la escena como un potente observatorio de reflexión y toma de conciencia sobre el entretejido de teatralidad social, teatro (construcción poética) y transteatralización (Dubatti, 2017 y 2019c), indiferenciables como las “caras” de una cinta de Moebius. Justamente por esta liminalidad, que asume la crisis del pacto mimético realista, se le impone el calificativo de “nuevo” teatro documental, diferenciable del “teatro documental” (a secas) originario de los años cincuenta, sesenta y setenta, a la

manera de Peter Weiss, Heinar Kipphardt y Vicente Leñero.

Magnífico trabajo de dramaturgia y dirección, por la potencia de sus ideas y de su lenguaje escénico contra los mandatos de la masculinidad, luego de la cuarentena *Éxodo* debería provechosamente regresar a la cartelera marplatense, y desde allí viajar por todo el país. Ojalá pudieran verlo en gira todas y todos los habitantes de la Argentina.



Fotografía: Hebe Amancay Rinaldi

Bibliografía

- DUBATTI, Jorge (2012): *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.
- _____ (2016): *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires, Atuel.
- _____ (ed.) (2017): *Poéticas de liminalidad en el teatro I*, Lima, Perú, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD,
- _____ (2019a): “Crítica a la subjetividad del miedo”, *Reseñas CELEHIS*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de

“Éxodo”, de Federico Polleri, notable expresión del nuevo teatro documental argentino contra los mandatos de la masculinidad

- Humanidades, Centro de Letras Hispanoamericanas, 6, 5 (abril-agosto), 40-44. (en línea) (Sobre el espectáculo *Ensayo sobre el miedo* de Federico Polleri, Grupo La Rosa de Cobre)
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescehis/article/view/3371>
- _____ (2019b): “Federico Polleri: transformaciones del vínculo entre arte y sociedad”, en F. Polleri (2019a): 11-27.
- _____ (2019c): *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Lima, Perú, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD,
- HEGEL, G. W. F. (2008): *Estética*, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos, Buenos Aires, Losada, tomo 2.
- HERNÁNDEZ, Paola (2019): “El nuevo teatro documental del siglo XXI: fundamentos teóricos en Latinoamérica”, en J. Dubatti, ed. (2019c): 135-145.
- POLLERI, Federico (2019a): *Ensayo sobre el miedo, El escapista, La rosa de cobre. Teatro*, Mar del Plata, Ajo Editora.
- _____ (2019b): “Masculinidades en disputa. Una aproximación desde el teatro documental”, *Conjunto*, La Habana, 192-193 (julio-diciembre), 30-34. Disponible en <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>
- _____ (2019c): *Éxodo. Ensayo sobre la masculinidad*, texto dramático inédito.
- SEGATO, Rita Laura (2018): *Contrapedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo, Colección Miradas Antropológicas.
- STRAWSON, Peter Frederick (1989): *Individuos*, Madrid, Taurus.
- SZONDI, Peter (1994): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino.